

## Die Musik in Ingmar Bergmans Filmen

Marcos Azzam Gómez (Salamanca)

### *Abstract*

In diesem Artikel werden einige generalisierbare Ergebnisse meiner Dissertation präsentiert, die Ende 2012 an der Universität von Salamanca (Spanien) verteidigt wurde und welche die Erforschung der Verwendung, Funktionalität und der Präsenz der Musik im Kino von Ingmar Bergman zum Gegenstand hat. Was die bereits vorhandene klassische Musik betrifft, so sind neben anderen bedeutenden Komponisten, die der Regisseur in sein Kino aufgenommen hat, vor allem die Werke von Johann Sebastian Bach hervorzuheben, daneben Chopin, Beethoven, Schumann und D. Scarlatti. Als Urheber von Original-Kompositionen für Bergmans Filme sind insbesondere Erland von Koch, Erik Nordgren und Lars Johan Werle zu erwähnen. Der vorliegende Artikel beschäftigt sich daneben auch mit interdisziplinären Aspekten der Musik, sprich, mit ihrer Beziehung zur Soziologie, Psychologie und Ästhetik in jenen Spielfilmen, bei denen das Drehbuch Anlass zu Überlegungen dieser Art gibt.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Die Dissertation in spanischer Sprache kann unter folgendem Link abgerufen werden: [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/108931/1/DDEMPC\\_Azzam\\_Gomez\\_M\\_ElCineDeIngmarBergman.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/108931/1/DDEMPC_Azzam_Gomez_M_ElCineDeIngmarBergman.pdf) (letzter Zugriff: 20.01.2014).

## 1. Vorbestehende ›klassische‹ Musik in Bergmans Filmen

Der Einsatz bereits existierender ›klassischer‹ Musik war eine Konstante, von der Ingmar Bergman nie abgewichen ist. Im Schaffen Bergmans spielt die Musik von Johann Sebastian Bach eine besonders wichtige Rolle, denn Bach ist der klassische Komponist, auf den Bergman am häufigsten zurückgegriffen hat (z. B. in *VISKNINGAR OCH ROP* [SCHREIE UND FLÜSTERN], 1972; *SÅSOM I EN SPEGEL* [WIE IN EINEM SPIEGEL], 1961; *TYSTNADEN* [DAS SCHWEIGEN], 1963; *PERSONA* [PERSONA], 1966; *HÖSTSONATEN* [HERBSTSONATE], 1978; *FANNY OCH ALEXANDER* [FANNY UND ALEXANDER], 1982). Einem Großteil der Geschichten in Bergmans Filmen verleiht Bachs geistliche oder weltliche Musik ein symbolisches, emotionales oder soziologisches Element, das zum Profil der Figuren und Szenen, in denen sie eingesetzt wird, kontrastierend oder verstärkend wirkt. Dabei muss die Bedeutung, die diesem Komponisten im Rahmen der protestantischen Konfession in Gesellschaften wie der schwedischen und im Umfeld, in dem der Regisseur als Sohn eines protestantischen Pfarrers aufgewachsen ist, zukommt, berücksichtigt werden. Auch wenn mit der Verwendung von Bachs Musik keinerlei Indoktrinierung verfolgt wird, so strebt sie doch eine Öffnung der christlichen Religion für das Transzendente an, wenn auch im Rahmen eines sehr eigenen Verständnisses des Regisseurs am Rande der institutionalisierten Kirche. Gleichzeitig verleiht die Charakteristik vieler Stücke Bachs bestimmten Szenen (z. B. Ausschnitte aus den *Goldberg-Variationen* in *DAS SCHWEIGEN*, 1963) als audiovisuelles

Kunstprodukt über das Dramatisch-Symbolische hinaus Atmosphäre.<sup>2</sup>

Ein weiterer Komponist der westlichen Bildungstradition, auf den Bergman häufig zurückgegriffen hat, ist Frédéric Chopin. In diesem Zusammenhang ist eine konkrete Sequenz des Films HERBSTSONATE (1978) von besonderer Bedeutung, in der wiederholt auf dem Klavier das *Präludium Nr. 2 in a-Moll* gespielt wird. Es ist ein Moment von großer Schönheit und Eleganz, der zu ganz verschiedenen Reflexionen ästhetischer und psychologischer Art führen kann – bezogen auf die Wahrnehmung und psychoanalytische Deutung.<sup>3</sup> Die Präsenz und Funktionalität einiger weiterer Klavierstücke von Chopin in SOMMARLEK [EINEN SOMMER LANG] (1951) und einiger Stücke von Domenico Scarlatti in RITEN [DER RITUS] (1969) und DJÄVULENS ÖGA [DAS TEUFELSAUGE] (1960) sind außerdem bemerkenswert.

In SOMMARNATTENS LEENDE [DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT] (1955) findet sich außerdem Musik von Liszt (*Liebestraum S/G 541*, Nr. 3), Chopin (*Impromptu Nr. 4 cis-Moll op. 66*) und Schumann (*Aufschwung aus Fantasiestücke op. 12*), in ANSIKTE MOT ANSIKTE [VON ANGESICHT ZU ANGESICHT] (1976) verwendet Bergman W. A. Mozart (*Fantasie in c-Moll für Klavier KV 475*). In SCHREIE UND FLÜSTERN (1972) erklingt Musik von Bach (*Sarabande der Suite Nr. 5 für Violoncello in c-Moll BWV 1011*) und Chopin (*Mazurka in a-moll für Klavier op. 17, 4*), in HERBSTSONATE (1978) ebenfalls von Bach (*Sarabande aus Suite Nr. 4 Es-Dur für Violoncello solo*

---

<sup>2</sup> Bei folgenden Autoren finden sich Ausführungen zur Verwendung von Bachs Musik und ihrer Deutung in den Filmen Bergmans: Renaud (s. a., passim); Cowie 1992, 213; Company 2007, 38, 46–51, 54, 90; Bird 2008, 4–8; Zubiaur 2004, 227, 229, 231; Puigdomènech 2004, 101–105. Für einen Überblick zur Bedeutung von Bachs Musik im Leben Ingmar Bergmans siehe auch: Janzon 1962, 16; Bergman 1995, 53.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu: Cowie 1992, 326; Bergman 1995, 196–97; Bird 2008, 10–12; Walker 2008, 1–5. Für eine musikalische Analyse dieses *Prélude* von Chopin siehe: Meyer 2001, 109–112.

BWV 1010) und Chopin (*Prélude* a-Moll op. 28 Nr. 2), deren Kompositionen auch in vielen anderen Filmen enthalten sind, sowie von Händel (*Largetto* Sonata F-Dur für Flöte, Cembalo und Violoncello HWV 369).

Bergman verwendet Musik von Beethoven in den Filmen AN DIE FREUDE (*Overture* zu *Egmont* op. 84, *Allegro molto e vivace* aus der Sinfonie Nr. 1, C-Dur op. 21, Finale aus der Sinfonie Nr. 9, D-Dur op. 125) und MUSIK IM DUNKELN (*Adagio sostenuto* aus der Klaviersonate Nr. 14 cis-Moll op. 27, 2).

Die vorbestehende ›klassische‹ Musik wird sowohl diegetisch als auch non-diegetisch verwendet, wobei der diegetische Einsatz häufiger ist. In einigen Szenen, in denen ein bestimmtes klassisches Stück vorkommt, erlangt der symbolische Faktor eine besondere Bedeutung und es entsteht eine Metatextualität. Dies führt gleichzeitig zu der Überlegung, bis zu welchem Punkt es notwendig ist, dass der Zuschauer die Stücke und deren Ursprung kennt, sowie zu Überlegungen zum Potenzial des ästhetischen Kontrastes zwischen diegetisch eingesetzter ›klassischer‹ Musik und dem non-diegetischen Original-Soundtrack.

## 2. Klangsemantik

Bergmans Affinität bezüglich bestimmter klanglicher Elemente, die häufig zu symbolisierenden Beziehungen neigen, findet Raum in gelegentlich anekdotisch anmutenden musikalischen Aspekten, wie beispielsweise die Verwendung des Glockenklangs in fast allen seiner Filme. Durch diesen werden in den Filmen mehrfach dramatische oder strukturelle Beziehungen

aufgebaut. Daneben umhüllen die Glocken mit ihrer charakteristischen Klanglichkeit zahlreiche Momente in Bergmans Filmen, in denen die Religion und die Philosophie der Metaphysik einen besonderen Stellenwert einnehmen.

Wenn man diese künstlerische Affinität in Bezug auf die Musik weiterverfolgt, so muss auch die Präsenz eines Musikinstruments, des Klaviers, beachtet werden, unabhängig davon, ob es von einer der Figuren gespielt wird oder nicht. Seine Gegenwart bringt Konnotationen ein, die in bestimmten Fällen über einzelne Episoden hinausgehen. Es besteht kein Zweifel daran, dass dieses Instrument – ähnlich wie Radios und andere ›musikalische‹ Objekte (Partituren, Bilder von Komponisten, Violinen an der Wand, Spieluhren usw.) – dazu beiträgt, dass ein intimes, gelegentlich präziöses Klima entsteht. Diese Wirkung verstärkt sich, wenn die Figuren über musikalische Fragen sprechen.<sup>4</sup>

Ganz unabhängig davon, aus welcher Schaffensphase die Filme stammen, greift Bergman auf den der Musik innewohnenden klanghaft-instrumentellen Symbolismus zurück. Dieser geht von einer Art ›musikalischer Stenografie‹ aus, von Codes, die sich im Laufe der Geschichte der Musik, der Literatur, der Malerei, der Bildhauerei, des Kinos etc. herausgebildet haben und aus denen sich schließlich eine Reihe von mit bestimmten Instrumenten verbundenen, konnotativen Elementen entwickelt hat, welche die Assoziierung der Präsenz und des Klangs dieser Instrumente mit emotionalen, landschaftlichen, ideologischen oder sozialen Zusammenhängen gefördert haben. Auf diese Weise führt das Kino im Allgemeinen und, was uns hier interessiert, Bergmans Kino im Besonderen,

---

<sup>4</sup> Dies tangiert eine interessante Frage nach der Rolle des Schauspielers als Musikinterpret – in Bergmans Filmen spielen nicht selten Schauspieler mit musikalischer Bildung.

eine Tradition fort, zu der es zugleich seinen Beitrag leistet. Zahlreiche Filme des Künstlers haben sich die klangliche Besonderheit und den spezifischen Rang einiger Instrumente zu Nutze gemacht und so verschiedene dramatische Charakterisierungen betont.

### *3. Non-diegetische Musik und Stille*

Man kann feststellen, dass auf Grund der großen Zahl von Berufs- oder Amateurmusikern in Bergmans Filmen, z. B. in *HERBSTSONATE* (1978), *TILL GLÄDJE [AN DIE FREUDE]* (1950) und *MUSIK I MÖRKER [MUSIK IM DUNKELN]* (1948), diegetische Musik dementsprechend häufig vorkommt und somit eine Dominanz der non-diegetischen Musik vermieden wird, wenn auch letztere klar überwiegt. Im Laufe der Jahre ging der Einsatz non-diegetischer Musik bei Bergman zurück. Nicht selten dient das Radio dazu, Musik, die zu einem wichtigen dramatischen Element der Szene werden kann, diegetisch einzuführen, so z. B. in *PERSONA*<sup>5</sup>. Dies ist eine nachvollziehbare Rechtfertigung für die Präsenz von Musik, ohne dass zu stark auf den Einsatz non-diegetischer Musik zurückgegriffen werden muss. Dazu kommt, dass viele von Bergmans Figuren einen Plattenspieler oder ein Radio bedienen. Bei der Analyse, wie der Regisseur auf verschiedene Weise Musik diegetisch oder non-diegetisch verwendet, kann man sehr persönliche Details beobachten. So ist beispielsweise die Linie, die diegetische von non-diegetischer Musik trennt, verschwommen und der Zuschauer weiß nicht genau, wo sich die Originalquelle der Musik befindet oder ob diese

---

<sup>5</sup> TC 0:10:46–0:12:21.

abstrakter Art ist. In diesem Sinn wird auch in Abhängigkeit von dramatischen und erzählerischen Anforderungen der Geschichte der Sprung von einer Art der Filmmusik zur anderen erlaubt.

Der Einsatz von non-diegetischer Musik wirkt sich nicht nur in dramatischer Hinsicht auf die Szene aus, sondern wird zum Katalysator, der ein konkretes Moment aus einer bestimmten Szene herauslöst und eine zeitliche Parenthese schafft, gleich einer Flucht an einen anderen Ort. Dies ist insbesondere der Fall, wenn dies mit dem Aussetzen von realen Geräuschen verbunden ist und man »innerhalb der Zeit außerhalb der Zeit ist« (Chion 1997, 216). Am Beginn von *EINEN SOMMER LANG* (1951) und in einigen Momenten der transzendentalen Reise des Professors Borg in *SMULTRONSTÄLLET [WILDE ERDBEEREN]* (1957) wird diese ästhetische Strategie angewandt, die auch in *KRIS* (1946) präsent ist.

Filme wie *SKAMMEN [SCHANDE]* (1968), *EN PASSION [PASSION]* (1969) oder *ANSIKTE MOT ANSIKTE [VON ANGESICHT ZU ANGESICHT]* (1976) spiegeln in den 1960er und 1970er Jahren Bergmans neue stilistische Dimension wider. Die Einbindung klassischer Stücke oder in Auftrag gegebener Kompositionen hat – obwohl die Musik in einigen Produktionen merkbar verringert wird – weiterhin eine große Bedeutung für seine Filme. Gleichzeitig setzt sich der Soundtrack nicht nur aus Musik zusammen, sondern bezieht Geräusche mit ein, die entweder musikalischer, dialogischer oder umweltbedingter Art sein können. Letztere sind besonders wichtig, da sie in vielen Filmen des Regisseurs verstärkt werden, entweder durch die Lautstärke oder durch ihr Auftreten inmitten von Stille. Sie können in einem gewissen Sinn als eine »musikalische« Begleitung der Bilder oder Dialoge

gelten, die über das diegetisch Notwendige hinaus reicht.<sup>6</sup> Gelegentlich geht es darum zu erkennen, wie von diesen Geräuschen ausgehend leitmotivische Assoziationen entstehen. Einige Filme aus den 1960er und 1970er Jahren – PERSONA (1966), DAS SCHWEIGEN (1963) und VON ANGESICHT ZU ANGESICHT (1976) – sind paradigmatisch für diese Verwendung von Geräuschen.

Die Präsenz der Stille in Bergmans Filmen scheint sehr wichtig, vor allem in den Filmen ab 1961 mit WIE IN EINEM SPIEGEL (1961). Dieser Film ist prägend für eine neue stilistische Richtung, die bis zu seinem letzten Film bestimmend ist. Die Stille bezieht sich auf die Dialoge zwischen den Figuren, aber auch auf die Musik. Dank der symbolischen Kraft, die der Stille zukommt, ihrer expressiven Qualitäten, ihrer Fähigkeit, das musikalisch Gehörte zu beeinflussen, ihrer dramatisch-strukturellen Dimension, gelingt es Bergman, einen großen Teil der tiefsinnigen Inhalte seines Werks zu übermitteln.<sup>7</sup>

#### *4. Strukturelle und syntaktische Funktionen der Musik bei Bergman*

Aus struktureller Perspektive zeigt die Analyse der Beziehung zwischen der Musik und einigen syntaktischen Elementen des Kinos, dass die statischen

---

<sup>6</sup> Viele Autoren haben diesem Phänomen bereits ihre Aufmerksamkeit gewidmet. Vgl. z. B.: Cowie 1992, 210; Duncan und Wanselius 2008, 299, 370; Nieto 2003, 14–15; Tarkovsky 2008, 188; Björkman, Manns und Sima 1973, 97–98; Gado 2007, 403; Chion 1993, 183–97.

<sup>7</sup> Die Stille kann bei Bergman als Metapher verschiedener Themenbereiche angesehen werden: Eine »Stille Gottes«, Störungen der zwischenmenschlichen Kommunikation, psychologische Probleme der Figuren, das radikale Gefühl von Einsamkeit, stummer Aufschrei vom Innersten der Figuren.

Aufnahmen, die Arbeit beim Schnitt, die *Zooms* und *Travellings*, die Wechsel und sonstigen filmischen Techniken mit der Musik in Verbindung stehen. In Werken wie *PERSONA* und *WIE IN EINEM SPIEGEL* wird diese strukturelle Beziehung in besonderer Weise sichtbar.<sup>8</sup> Eine andere Beziehung ergibt sich, wenn die Musik als Kontinuitätsfaktor fungiert, d. h. wenn sie die Diskontinuität des Schnitts überbrückt. Die entstehende auditive Kontinuität scheint die visuelle, räumliche oder zeitliche Diskontinuität zu homogenisieren. Dadurch wird z. B. am Ende von *FANNY UND ALEXANDER* (1983) eine dramatische Kontinuität zwischen verschiedenen Sequenzen erreicht.<sup>9</sup>

Das strukturelle Konzept der Musik steht in enger Beziehung zum dramatischen und erzählerischen Aspekt. Dies zeigt sich bei Bergman gelegentlich auch in einer leitmotivischen Arbeitsweise und deren möglichen Varianten. *WILDE ERDBEEREN*<sup>10</sup>, *MUSIK IM DUNKELN*<sup>11</sup> und *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT*<sup>12</sup> zeigen diese Vorgehensweise deutlich. Auch wenn Bergmans Arbeitsweise nicht direkt vergleichbar ist mit ihren Ursprüngen in den populären Hollywood-Produktionen der 1930er und 1940er Jahre, so verzichtet Bergman nicht darauf, den leitmotivischen Einsatz von Musik mit einer dramatisch-strukturellen Funktionalität einzusetzen.

---

<sup>8</sup> In *PERSONA* z. B. ab TC 0:56:31, in *WIE IN EINEM SPIEGEL* z. B. ab 0:35:26.

<sup>9</sup> TC 2:25:04–2:38:50. Es ist jedoch offensichtlich, dass solche strukturellen Bezüge nicht allein in Bergmans Filmen existieren, vgl. Copland 1976, 192 und Gorbman 1987, 89–90.

<sup>10</sup> TC 0:17:52–0:19:17 und 0:43:12–0:43:35.

<sup>11</sup> TC 0:21:56–0:23:07 und 1:03:57–1:04:35.

<sup>12</sup> TC 0:03:46–0:04:12 und 0:59:05–0:59:33.

Man findet bei Bergman viele Beispiele, in denen die Musik verschiedene Teile des Filmes zueinander in Beziehung setzt und dadurch konnotative und symbolische Elemente einbringt. Ihre Präsenz nimmt zukünftige Ereignisse vorweg (oder täuscht uns in dieser Hinsicht), begleitet bestimmte Worte der Figuren und verleiht diesen dadurch semantische Tiefe.<sup>13</sup> Der eigene emotionale Gehalt der Musik steht zur Thematik des Films in einem parallelen und wechselseitigen Verhältnis, unterstützt die Charakterisierung der Figuren, verhält sich zum Gezeigten mal ›emphatisch‹, mal nicht.<sup>14</sup>

### *5. Distanz, Psychologie und topic-bedingte Klischees*

Bergman fügt in manche seiner Werke Elemente Brecht'scher Distanzierung mit Hilfe der Musik ein, wie Momente von *DER RITUS* (1969) und *DAS TEUFELSAUGE* (1960) zeigen. Gleichzeitig befinden sich die Figuren in seinen Geschichten nicht selten in ausweglosen Situationen, sind angstbehaftet und werden von ihren inneren Dämonen, ihren Existenzkrisen oder psychischen Störungen (*PERSONA*, 1966), und von ihrer Vergangenheit (*EINEN SOMMER LANG*, 1951) getrieben. Unter diesen Umständen wirkt die Musik wie ein kathartisches Element, wie eine ästhetische Formel, durch welche die Figuren für kurze Zeit diesem Leben entfliehen. Ebenso begleitet und verstärkt ihre non-diegetische Verwendung Szenen einer eventuell

---

<sup>13</sup> Z. B. Chopin in *EINEN SOMMER LANG* 0:37:08–0:38:37; in *DAS SCHWEIGEN*: J. S. Bach 0:38:18–0:51:35 bzw. Jazz 0:31:51–0:33:08; in *DAS SIEBTE SIEGEL* 0:04:20–0:04:28 und 0:10:11–0:10:45; in *DER RITUS* 0:59:39–0:50:45; in *DAS TEUFELSAUGE* 0:18:08–0:19:07; in *EINEN SOMMER LANG* 0:08:34–0:08:59; in *WILDE ERDBEEREN* 1:14:54–1:15:01; in *KRIS* 0:29:24–0:30:31.

<sup>14</sup> Zum Konzept der »emphatischen« und »nicht-emphatischen« Musik siehe Chion 1997, 232–233.

besseren Zukunft, eine Möglichkeit, an die sich die Figuren auch im Sinne einer Flucht klammern, was beispielsweise in *DET REGNAR PÅ VÅR KÄRLEK* [ES REGNET AUF UNSERE LIEBE] (1946)<sup>15</sup> zu beobachten ist.

Da zahlreiche Hauptfiguren in Bergmans Filmen Künstler mit einem instabilen psychischen Profil sind, kann die in diesen Filmen vorkommende Musik gesondert behandelt werden. Hierbei zeigt sich, dass Bergman einige der Ergebnisse von Studien der klinischen Psychologie über Künstlerprofile kannte. Auch lässt sich beobachten, wie die avantgardistische Musik des 20. Jahrhunderts mit einigen der ihr eigenen Merkmale zur Illustrierung von Instabilität und Andersartigkeit der Figuren in Filmen wie *VARGTIMMEN* [DIE STUNDE DES WOLFS] (1968) und *PERSONA* (1966) eingesetzt wird.

Nicht immer ist Musik bedeutsam in Bergmans Filmen. Sie ist dann nur Teil von Übergangsszenen oder Hintergrundbegleitung, ohne eine weitere Bedeutung. In diesem Sinn kann man von ›Umstandsmusik‹ sprechen. Diese büßt allerdings nicht an Legitimität ein. Sie bleibt bedeutsam im Rahmen einer Kunstform, für die das Musikalische ein wichtiges Element der Gesamtinszenierung ist, ohne das Gefühl einer verpflichtenden Anhaftung, und wo die Vermeidung der Stille und alles, was damit psychologisch verbunden ist, nicht übersehen werden darf.

In anderen Fällen handelt es sich um ›entbehrliche Musik‹, nämlich dann, wenn diese unnötig erscheint, weil ihre Verwendung oder ihr Stil wenig oder nichts zu der jeweiligen filmischen Sequenz beitragen und die Musik deshalb wie eine scheinbar unnötige Redundanz dessen erscheint, was allein die Bilder schon zeigen. Bestimmte Szenen und Charakter-Typen (Liebesszenen, symphonische Themen für boshafte oder naive Charaktere)

---

<sup>15</sup> TC 0:08:52–0:09:14.

in frühen Filmen von Bergman wie KRIS (1946) oder MUSIK IM DUNKELN (1948) weisen in diese Richtung.

## 6. Überlegungen zur Ästhetik der Kunst

In einigen Momenten von Bergmans Kinofilmen kommt der Musik so große Bedeutung zu, dass sie Überlegungen ästhetischer Art auslöst, wie z. B. die Präsenz von Chopins Musik in HERBSTSONATE (1978) (Walker 2008, 3–5; Livingston 1982, 245–247; Renaud o. J., 7), Reflexionen zur 9. *Sinfonie* in d-Moll von Ludwig van Beethoven in AN DIE FREUDE (1950) (Zubiaur 2004, 159–60; Puigdomènech 2004, 69; Cowie 1992, 81–82; Siclier 1962, 66–68) oder WILDE ERDBEEREN (1957). Hier erhält z. B. das Denken einiger romantischer Philosophen, der Topos des Erhabenen und das Sinnieren über Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer semantischen Dimension von Instrumentalmusik einen Raum. Ebenso wird die Rolle der Kunst (insbesondere der Musik) und des Künstlers in bestimmten Zusammenhängen thematisiert, außerdem die Möglichkeiten sozialer Interaktionen mittels Kunst, wie z. B. in SCHANDE (1968) (Livingston 1982, 229–31; Company 2007, 38, 40; Björkman, Manns und Sima 1973, 228–235; Wood 1972, 195–204; Gado 2007, 356f). In anderen Filmen wie DIE STUNDE DES WOLFS (1968) oder SCHREIE UND FLÜSTERN (1972) ersetzt die Musik das Wort an Stellen, an denen Sprache nicht in der Lage ist, die Bedeutung wiederzugeben oder die Kommunikation aufrecht zu erhalten (Steene 1972, 44; Tarkovsky 2008, 216f).

## 7. Original-Soundtracks für Bergmans Filme und ihre musikalischen Stile

Die wichtigsten Komponisten von Original-Soundtracks zu Bergmans Filmen sind Lars Johan Werle, Erland von Koch und Erik Nordgren.<sup>16</sup> Ersterer komponierte bereits Mitte der sechziger Jahre die Musik zu *PERSONA* (1966) und *DIE STUNDE DES WOLFS* (1968) in einem Stil, der von Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Arnold Schönberg, Anton von Webern und Pierre Boulez beeinflusst ist und in dem außerdem für Elemente elektronischer Avantgarde-Musik Raum ist, was die Modernität der Komposition und der Filme selbst steigerte (Company 2007, 100ff; Heijne 2007, 75f).<sup>17</sup> Der Modernismus dieser Musik ist für beide Produktionen auf Grund ihres Plots sehr angemessen. Aus dramatischer, struktureller, symbolisch-ästhetischer und sogar psychoanalytischer Sicht leistet die Einbindung dieses Musikstils einen wichtigen Beitrag. Allerdings ist eine Tendenz zur klischeehaften Verwendung dissonanter avantgardistischer Musik im Kontext psychischer Instabilität zu beobachten. Die beiden genannten Filme mit der Musik von Werle sind nicht die einzigen Filme, die diesen musikalischen Stil aufweisen. Auch von anderen Komponisten wird dieser Stil aufgegriffen, z. B. in *GYCKLARNAS AFTON* [ABEND DER GAUKLER] (1953, Musik: Karl-Birger Blomdahl) oder in *DER*

---

<sup>16</sup> Nähere Ausführungen zur Arbeit dieser Komponisten siehe: Malmer 1967, 76ff; Nordgren 1960, 108f; Duncan and Wanselius 2008, 146; Lack 1999, 210; Cowie 1970, 126; Comuzio 1992, 294f, 418f, 652; Colon Perales, Infante del Rosal and Lombardo Ortega 1997, 98; Valls Gorina and Padrol 1990, 163.

<sup>17</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die von Chion angefertigte detaillierte Analyse der Eingangssequenz von *PERSONA* (1966), die auch die avantgardistische Musik einschließt (1993, 183–197).

RITUS (1969, Musik: unbekannt<sup>18</sup>).

Die Arbeit von Erlan von Koch für Bergman konzentriert sich hauptsächlich auf die Filme seiner ersten Schaffensphase (erste Hälfte der vierziger Jahre). Die Rede ist hier von klassisch zu nennender Film-Sinfonik, die den Nachhall der Spätromantik und des Romantizismus spüren lässt – inklusive der Instrumentationsklischees und Tendenzen zur musikalischen Illustration bis hin zum Mickey-Mousing. Dies alles trägt dennoch dazu bei, die filmischen Geschichten zu entwickeln, die der Regisseur unter dem starken Einfluss bedeutender europäischer und amerikanischer Autoren der Epoche zu erzählen wusste, wobei er Stück für Stück seinen persönlichen Stil fand.

Was Nordgren betrifft, so ist er der Komponist, der typischerweise mit Ingmar Bergman in Verbindung gebracht wird, vor allem durch die Filme *DET SJUNDE INSEGLET* [DAS SIEBTE SIEGEL] (1956) und *WILDE ERDBEEREN* (1957). Ihm gelingt es, im Laufe seiner 15-jährigen Zusammenarbeit mit Bergman gebräuchliche, filmmusikalische Sinfonik mit modernen Tendenzen zu vereinen. Wenige Jahre vor dem Bruch des Tandems aus Regisseur und Komponist komponierte er die kurze Partitur von *JUNGFrukällan* [DIE JUNGFRAUENQUELLE] (1960), für die er seine Inspiration aus mittelalterlicher Musik bezog, sowie die Partitur von *ANSIKTET* [DAS GESICHT] (1958). Hier entwickelte er einen eleganten und subtilen Stil, der eine angemessene Begleitung mit Hilfe einer sehr leichten Instrumentierung schafft (Gitarre, Harfe, Schlagwerk), was die musikalische Behandlung des Films zu einem Sonderfall innerhalb des filmischen Werkes des Regisseurs macht.

---

<sup>18</sup> Weder in der einschlägigen Literatur noch in Institutionen wie dem Svenska Filminstitutet oder bei Svensk Filmindustri ließen sich Informationen darüber beschaffen, wer die Musik zu diesem Film komponierte.

Bis Ende der fünfziger Jahre ist das sinfonische Element in Bergmans Filmen stark präsent, vor allem in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre, aber ebenso in zahlreichen, wenn auch nicht in allen Produktionen der fünfziger Jahre. Zwar verwenden einige Filme (SOMMAREN MED MONIKA [DIE ZEIT MIT MONIKA] (1953) oder FRAUENTRÄUME (1955)) das sinfonische Element nur selten oder überhaupt nicht, andere Filme hingegen (WILDE ERDBEEREN (1957), DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT (1955) und DAS SIEBTE SIEGEL (1956)) nehmen es wieder auf. In bestimmten Filmen (im Rahmen Bergmans sogenannter »rosa Periode« zu Beginn der 1950er Jahre) findet in ein und demselben Film ein Übergang von einem rein sinfonischen Stil zu einem weiten Bereich musikalischer Stile statt, bis hin zu einer Verwendung von Musik, welche den großen Orchesterklang ausschließt. Dies kann schon im Film TÖRST [DURST] (1949) beobachtet werden. Zudem sei darauf hingewiesen, dass musikalische Elemente des Impressionismus in einigen Originalkompositionen von Erlan von Koch oder Nordgren die Filmmusik in Bergmans Filmen charakterisieren.

### *8. Selbstreflexionen*

Anhand der Filme DAS GESICHT (1958) und FÄNGELSE [GEFÄNGNIS] (1949) sowie anhand einiger Momente des viel später entstandenen Films FANNY UND ALEXANDER (1983) kann ein typisches Merkmal der Filme Bergmans veranschaulicht werden: Selbstreflexionen über das Kino und die eigene Persönlichkeit. In den ersten beiden Filmen geschieht dies durch Kommentare und Dialoge zum Verhältnis von Kunst und Publikum, im zuletzt genannten Film dadurch, dass die Musik Robert Schumanns zu hören

ist,<sup>19</sup> während sich Alexander (als *alter ego* des Regisseurs) in den Welten seiner überschäumenden Phantasie verliert, z. B. während er mit seinem Marionettentheater spielt. Dabei wird als musikalische Inszenierung eine Spieldose verwendet, wodurch ein metasprachlicher Ansatz entsteht, der über die Musik eine dramatische Wirkung entfaltet. Die Marionetten und Anspielungen auf die *laterna magica* referieren deutlich auf einen generellen Diskurs zu Film als Kunst.

Ein Film, der gesondert behandelt werden muss, ist FÖR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR [ACH DIESE FRAUEN] (1964). Es handelt sich um eine Ausnahme in Bergmans filmischem Werk, vor allem, wenn man bedenkt, dass der Film aus dem Jahr 1964 stammt. Seine scheinbare Leichtigkeit und Komik ist nicht mit den vorangegangenen Werken wie DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT (1955) oder EN LEKTION I KÄRLEK [LEKTION IN LIEBE] (1954) zu vergleichen. Die Situation ist humorvoll, der komische Charakter einiger Szenen und Gags wird von der Musik begleitet. Es ist sogar eine parodistische und zugleich kritische Perspektive zu beobachten, und zwar anhand eines Künstlers, der Musiker ist. Es scheint, als ob sich der Regisseur in einigen Momenten des Films über sich selbst und die Welt der Musik lustig macht, über einige Aspekte der Kunst, über die Mystifizierung des Musikers durch Kritiker, sowie über die Exegeten seines filmischen Werkes, über den Kult um den Künstler (in diesem Fall ist der Künstler ein Musiker) als eine Art unberührbarer Demiurg oder auch über die avantgardistische Musik der Epoche.

Ebenso müsste Bergmans berühmtem mittelalterlichen Dyptichon ein besonderer Abschnitt gewidmet werden. Die Rede ist von DAS SIEBTE SIEGEL (1956) und DIE JUNGFRAUENQUELLE (1960). Teilweise wird die

---

<sup>19</sup> TC 0:00:01–0:02:56.

Verwendung von mutmaßlich mittelalterlichen musikalischen Elementen angestrebt, wobei außerdem bestimmte interessante Aspekte der Musiksoziologie umfasst werden, teilweise verfällt die Musik in einen Anachronismus. Besonders erwähnenswert ist die Verwendung der gregorianischen Choral-Sequenz *Dies Irae*<sup>20</sup> und die Musik der Gaukler<sup>21</sup> in DAS SIEBTE SIEGEL , sowie das Lied des Mönchs (hier eine Art fahrender Mönch) und die häufig auftretende Flötenmelodie<sup>22</sup> in DIE JUNGFRAUENQUELLE (1960).

### 9. Jazz in Bergmans Filmen

Jazzmusik ist im Kino Bergmans eher selten vorzufinden. Unter den wenigen Titeln sind auch Stücke wichtiger schwedischer Jazzmusiker. Die Bedeutung von Jazzmusik in Bergmans Filmen ist als deutlich geringer anzusehen als die der ›klassischen‹ Musik und der Musik, die von Komponisten in Bergmans Auftrag geschaffen wurde. Gelegentlich hat sie allein eine Ausstattungsfunktion und wird zur Milieuschilderung verwendet. In anderen Fällen wird sie eingesetzt, um die Hauptfiguren der Filme soziologisch zu positionieren (wie in DAS SCHWEIGEN<sup>23</sup> und in HAMNSTAD [HAFENSTADT], 1948<sup>24</sup>) oder um wichtige dramatische, ästhetische oder

---

<sup>20</sup> TC 0:36:46–0:38:48.

<sup>21</sup> TC 0:32:25–0:33:52.

<sup>22</sup> TC 0:19:30–0:20:08.

<sup>23</sup> Z. B. TC 0:31:51–0:33:08 und 0:35:45–0:36:06.

<sup>24</sup> Z. B. TC 0:10:53–0:14:14 und 1:16:33–1:20:11.

historische Faktoren einzubringen, wie z. B. in das *DAS SCHLANGENEI* (1977).<sup>25</sup>

### 10. *Oper in Bergmans Filmen*

Aus genreübergreifender Perspektive sind die Verbindungen zur Oper hervorzuheben, und zwar ausgehend von jenen filmischen Momenten, in denen das Drehbuch, die Situation, Wendepunkte in der Handlung, Figuren und Sonstiges so zu verstehen sind, dass sie möglicherweise auf den Einfluss eines Opernlibrettos zurückgehen. Diese Übertragungen wurden an den der Oper eigenen Satzbau angepasst.<sup>26</sup> *DIE STUNDE DES WOLFS* (1968) enthält eine Sequenz mit Musik aus der *Zauberflöte* von Mozart.<sup>27</sup> Über die dramatisch-symbolische Verbindung zu dieser Oper wurde im Zusammenhang mit der Hauptfigur Johan Borg von verschiedenen Forschern, die sich mit Bergmans Werk beschäftigen, bereits viel geschrieben.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Z. B. TC 1:25:40–1:26:23 und 1:28:22–1:33:15.

<sup>26</sup> So hat z. B. Wood (1972) Beziehungen zu einigen Mozart-Opern hergestellt, vgl. Wood 1972, 66–67, 70–73. Zu Oper in schwedischen Filmen siehe auch: Gado 2007, 232; Björkman, Manns und Sima 1973, 127; Bergom-Larsson 1978, 68; Citron 2000, 39, 58.

<sup>27</sup> TC 0:34:48–0:36:18. Bergman selbst hat sich zur Verwendung dieser Musik in seinem Film mehrfach geäußert, vgl. Bergman 2001, 41; Bergman 1995, 231.

<sup>28</sup> Die erste, tief gehende Reflexion hierüber stammt wohl von Katy Gyllström, siehe: Steene 2005, 937. Vgl. zu diesem Thema auch: Gado 2007, 347–349; Livingston 1982, 235f; Wood 1972, 182–84, 187; Gervais 2001, 106; Cowie 1992, 246f.

## 11. Abschluss

Abschließend ist noch SARABAND (2003) zu erwähnen, das filmische und zugleich filmmusikalische Vermächtnis Ingmar Bergmans, bei welchem er im Bewusstsein, dass es sich um sein letztes filmisches Werk handeln würde, einen Großteil der Themen zusammenfasst, die er im Laufe seiner künstlerischen Tätigkeit behandelt hat. Dies geschieht mit dem gleichen filmischen Stil, den er in vielen seiner früheren Meisterwerke verwendet hat. Die Musik im Film spiegelt auch sein Verständnis zur Filmmusik wider.<sup>29</sup>

Der Musik in Bergmans Œuvre kommt insgesamt betrachtet eine große Bedeutung zu, und, obwohl in einigen Produktionen gar keine Musik vorkommt, stellt sie dann, wenn sie zum Einsatz kommt, ein Schlüsselement dar. Dies kann auf verschiedenen Ebenen geschehen – funktional, ästhetisch, strukturell, ideologisch, dramatisch, emotional.

---

<sup>29</sup> Eine aufschlussreiche Analyse des Films und einiger Aspekte der Filmmusik ist bei Koskinen zu finden, vgl. Koskinen 2008, 19–34.

## Literatur

- Adorno, Theodor W.; Eisler, Hanns (2005) *El Cine y la Música*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ahlander, Lars (Ed.) (1988) *Ingmar Bergman at 70. A Tribute*. Chaplin special issue.
- Arcos, María de (2006) *Experimentalismo en la Música Cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Assayas, Olivier; et Björkman, Stig (1990) *Conversation avec Bergman*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma.
- Benet, Vicente J. (1999) *Un Siglo en Sombras. Introducción a la Historia y la Estética del Cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Bergman, Ingmar (1965) *Cuatro Obras*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Bergman, Ingmar (1995) *Linterna Mágica*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Bergman, Ingmar (2001) *Imágenes*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Bergom-Larsson, Maria (1978) *Ingmar Bergman and Society*. London: Tantivy Press.
- Bird, Michael (2008) Secret Arithmetic of the Soul: Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman (1996). In: *Kinema. A journal for film and audiovisual media*, online: <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=315&feature> (Stand: 14.02.2014).
- Björkman, Stig; Manns, Torsten; Sima, Jonas (1973) *Bergman on Bergman*. London: Secker and Warburg.
- Burt, George (1994) *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press.
- Cage, John (2005) *Silencio*. Madrid: Árdora.
- Chion, Michel (1993) *La Audiovisión*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- Chion, Michel (1997) *La Música en el Cine*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- Citron, Marcia J. (2000) *Opera on Screen*. New Haven and London: Yale University Press.
- Colón Perales, Carlos; Infante del Rosal, Fernando; Lombardo Ortega, Manuel (1997) *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Company, Juan Miguel (2007) *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra.

- Comuzio, Ermanno (1992) *Colonna Sonora. Dizionario Ragionato dei Musicisti Cinematografici*. Roma: Ente dello Spettacolo.
- Copland, Aaron (1976) *Cómo Escuchar la Música*. México/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cowie, Peter (1970) *El Cine Sueco*. México: Ediciones Era.
- Cowie, Peter (1992) *Ingmar Bergman. A Critical Biography*. New York: Limelight Editions.
- Donner, Jörn (1964) *The Personal Vision of Ingmar Bergman*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Duncan, Paul; Wanselius, Bengt (Hrsg.) (2008) *The Ingmar Bergman Archives*. Hong Kong/Köln/London...: Taschen.
- Fubini, Enrico (2002) *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gado, Frank (2007) *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press.
- Gavoty, Bernard (1977) *Chopin. (A Biography)*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Gervais, Marc (2001) *Ingmar Bergman. Magician and Prophet*. Montreal and Kingston/London/Ithaca (New York): McGill-Queen's University Press.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press/London: The British Film Institute.
- Heijne, Ingemar von (2007) *Lars Johan Werle*. Stockholm: Atlantis.
- Jankélévitch, Vladimir (2005) *La Música y lo Inefable*. Barcelona: Alpha Decay.
- Janzon, Bengt (1962) Bergman on Opera. In: *Opera News*, Mai.
- Koskinen, Maaret (ed.) (2008) *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*. London/New York: Wallflower Press.
- Kracauer, Siegfried (1960) *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Lack, Russell (1999) *La Música en el Cine*. Madrid: Cátedra.
- Lexmann, Juraj (2006) *Theory of Film Music*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern...: Peter Lang.
- Livingston, Paisley (1982) *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*. Ithaca and London: Cornell University Press.

- Llort Llopart, Victoria (2011) *La Memoria de las Musas. Aspectos Metodológicos del Comparatismo Artístico*. Barcelona: Tizona.
- Malmer, Lennart (1967) Om Filmmusik. In: *Chaplin* (9).
- Mera, Miguel; Burnand, David (eds.) (2006) *European Film Music*. Aldershot and Burlington: Ashgate.
- Meyer, Leonard B. (2001) *Emoción y Significado en la Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mitry, Jean (1999) *Estética y Psicología del Cine. Las Estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- Mitry, Jean (2002) *Estética y Psicología del Cine. Las Formas*. Madrid: Siglo XXI.
- Nordgren, Erik (1960) En Filmkompositör Berättar. In: *Chaplin* (5).
- Nieto, José (2003) *Música para la Imagen. La Influencia Secreta*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Olarte, Matilde (Hrsg.) (2005) *La Música en los Medios Audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Otterbach, Friedemann (1990) *Johann Sebastian Bach. Vida y Obra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Plantinga, León (2002) *La Música Romántica*. Madrid: Akal.
- Powrie, Phil; Stilwell, Robynn (Hrsg.) (2007) *Changing Tunes: the Use of Pre-existing Music in Film*. Aldershot and Burlington: Ashgate.
- Prendergast, Roy M. (1992) *Film Music. A Neglected Art*. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Puigdomènech, Jordi (2004) *Ingmar Bergman. El Último Existencialista*. Madrid: Ediciones JC.
- Radigales, Jaume (2008) *La Música en el Cine*. Barcelona: Editorial UOC.
- Renaud, Charlotte (2008) *An Unrequited Love to Music*, online: <http://ingmarbergman.se/en/universe/unrequited-love-music> (Stand: 15.02.2014)
- Sarris, Andrew (1975) *Entrevistas con Directores de Cine*. (Vol. I). Madrid: Magisterio Español.
- Schrader, Paul (1999) *El Estilo Trascendental en el Cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: JC Clementine.
- Siclier, Jacques (1962) *Ingmar Bergman*. Madrid: Rialp.

- Siclier, Jacques (1958) Ingmar Bergman. In: *Cahiers du Cinéma*, num. 88, Oktober.
- Steene, Birgitta (1968) *Ingmar Bergman*. New York: Twayne.
- Steene, Birgitta (Hrsg.) (1972) *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs (New Jersey)/London/Sydney...: Prentice-Hall.
- Steene, Birgitta (2005) *Ingmar Bergman. A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Tarkovsky, Andrei (2008) *Esculpir en el Tiempo*. Madrid: Rialp.
- Valls Gorina, Manuel; Padrol, Joan (1990) *Música y Cine*. Barcelona: Ultramar Editores.
- Walker, Elsie (2008) *An incorrigible music: Ingmar Bergman's Autumn Sonata*, online: <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=194&feature> (Stand: 15.02.2014).
- Wood, Robin (1972) *Ingmar Bergman*. Madrid: Fundamentos.
- Zubiaur, Francisco Javier (2004) *Ingmar Bergman. Fuentes Creadoras del Cineasta Sueco*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

### **Empfohlene Zitierweise**

Azzam Gómez, Marcos: Die Musik in Ingmar Bergmans Filmen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 278–301, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p278-301>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.